

ボブ・ディランの元型再訪と個性

——“*Love And Theft*”をめぐって

大 槻 直 子

ボブ・ディラン (Bob Dylan 1941-) が2001年にリリースしたアルバム、“*Love and Theft*”¹ は彼のルーツ音楽であるフォークやブルース、そして19世紀半ばに黒人文化を表象して上演された minstrel・ショウのイメージを我々に強く与えている。このアルバムタイトルに引用符がつくのは、minstrel・ショウが表す黒人文化と白人文化について考察したエリック・ロット (Eric Lott) の *Love and Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class* に依拠している (Egan 420)。ディランが初めてジャック・フロストと言う名でセルフ・プロデュースしたアルバムであることや、収録曲の一部が引用ではなくて盗用だという指摘があること、また、アルバムリリースがアメリカ同時多発テロ事件が起こった日と同じ日であったことなど、話題に事欠かない。ディランはしばしば、例えば“Hurricane”のような時事問題を扱う曲を作ることもあるし、“Like a Rolling Stone”のような物語性のある曲を作ることもある。周囲の反応を意識して作詞した可能性もあるが、そのような中でアルバムの各曲に時折、我々の心を捉え、想像を掻き立てるような語句が現れるのは、我々がその語句の持つ背景、モチーフを認識した結果であり、その歌詞を書いたディランが意図的であろうとなかろうと、我々はそのモチーフがもたらす意識を共有するのである。共通した意識を持つことができるということはつまり、そこにはある種の元型² があり、音楽、歌詞は一定の型を基礎として作られているのではないだろうか。本論では、ディランのアルバムから神話や文学だけでな

く音楽にも元型が作用していることを論じ、また、その元型と作り手の個性との関係を考察する。

1. ディランの音楽スタイル

まずは、ディランのルーツ音楽とも言えるフォークについて述べたい。フォークは「民謡」であり、バラッドの形式をとるものや、労働中に歌うことで作業効率を高めるもの、人々に本当にあったことを伝えるトピカル・ソングとその種類は多岐に渡る。昔からあるメロディに歌い手オリジナルの新しい歌詞をつけることもある。そうすることで聴者たちはメロディはどこかで聞いたことがあると意識し、まさに元型体験をするのである。やがてフォークソングのあり方に変化が起こる。かつては労働歌やトピカル・ソングのようなある目的を持って作られ、歌われていた曲が、ディランがフォーク・シンガーとしてデビューした1960年代に入ると娯楽の要素が色濃くなったのである。例えば、学校教育の一環として歌われたり、フォークソング・リバイバルによって多くの人がライブハウスでの演奏を好んで聴きに行くようになり、そして、レコードはもちろんのこと、ラジオやテレビの普及によって商業価値が高められたのであった³。ディランが最も参考にしたフォーク・シンガーはトピカル・ソングを主に歌ったウディ・ガスリー (Woody Guthrie 1912–1967) であり、彼の歌い方やその作詞スタイルを研究した。

ブルースもまた、ディランが好んで過去のアーティストのレコードを聴いて研鑽した音楽であった。彼が故郷ミネソタ州を離れてニューヨークへやって来た時、ライブハウスで歌うかたわら自分の音楽を研究するためにフォークロア・センターへ通っていた。そのオーナーのはからいで先のフォーク・ソングやブルースのレコードを聴かせてもらったり、古い楽譜を閲覧する機会にも恵まれた。そして、ディランがコロンビアレコードと契約をした時、プロデューサーのジョン・ハモンドから夭折したブルース・シンガーであるロバート・ジョンソン (Robert Johnson 1911–1938) のレ

コードを借りる。ジョンソンの曲を聴いたディランは「自分がこれまでに聞いてきた他のアーティストたちと即座に区別することができた。慣れ親しんだブルースではなかった」(*Chronicles* 282) と、その衝撃を自伝に記している。

ブルースとは、アフリカから奴隷としてアメリカに連れてこられた彼らが有していたアフリカ文化から派生し、西洋の音楽とは異なる独自のスタイル(音階、奏法)をもち、労働中に自分たちの境遇を嘆く歌がその起源であった。ブルースの形式について、リロイ・ジョーンズ(LeRoi Jones)、後にアミリ・バラカ(Amiri Baraka)と改名した彼は次のように説明している。

こんな風であったと思う——最初の二行が繰り返され、その間に歌い手は次の行が浮かぶのを待つ。さもないければ、これもハラーやシャウトの典型だが、単一の行が何度となく繰り返される。歌い手がその一行をとりわけ気に入っているか、その次の一行を思いつくことができないからである。フレーズの繰り返しは、「リフ」として器楽のみのジャズにも受け継がれる。(『ブルースピープル——白いアメリカ、黒い音楽』113)

南北戦争後、奴隷解放によって自由になった黒人の多くは小作人となる。小作人たちの労働歌は彼らの母国語と英語の混ざった歌詞となり、次第に様子をえていく。集団で作業をすることがなくなった小作人は、定められた土地でそれぞれが個性ある歌い方をするようになった。また、一方で小作人ではなく移動労働者となり、農場以外の場に出向くようになった黒人たちはアメリカ国内を移動しながら自分たちの音楽を変容させていったのである。そして、ブルースを集団から個人のものへと変化させるのに大きく貢献したのはギターであった。集団で歌わずともギターの伴奏で好きなように歌うことができた。さらに、曲そのもののにも変化が生じた。労働歌や、黒人霊歌(スピリチュアル)にギターの伴奏が加わり、「つまり、元来歌う音楽であるブルースが、楽器の音域に合わせて作られるようになって

たのである」(123)。

1920年代に入ると、女性ブルース・シンガーの人気に伴い、レイス・レコードと呼ばれる黒人向けの安価なレコードが売り出され、ブルースの商業化が進む。そして、1950年代には黒人のコミュニティに対して黒人音楽専門のラジオ局が増えた⁴。この時期にディランがその黒人音楽に触れる機会に恵まれ、影響を受けていたことがわかる。

音楽スタイルというよりも演劇スタイルと呼ぶべきなのだが、ミンストレル・ショウにもディランが影響を受けたと解釈できる特徴がある。19世紀半ば、アメリカの娯楽として人気を博したミンストレル・ショウは、白人の芸人が顔を黒く塗って黒人の歌や踊りを模倣する見世物、芝居である。そのステージは3部構成で、第1部は黒人特有のジョークが混ざった歌ではじまり、第2部、または幕間では面白可笑しい言葉の履き違えて展開していく政治演説のコント、「ウェンチ (wench)」と呼ばれた男性演者の女装によるパフォーマンスが繰り広げられ、第3部では舞台を南部に設定した物語風コントがあり、その他、ダンスや音楽、文学作品のパロディが組み込まれていた (Lott 6)。そして、あまりの人気に本物の黒人が演技をする劇団が登場するようになった⁵。

アメリカ中の人々に奴隷制度を容認させるための手段であったとか、白人が黒人の真似をすることで白人の立場から発することのできない社会批判を黒人の側からすることが目的であった等、白人があえて奴隷の真似をすることについて様々な考察がなされてきたが、中でもロットは「(黒人文化に) あこがれて盗む」という彼の著書のタイトル通り、白人は自分たちにはないものを持っている黒人に対する憧れと恐怖というジレンマのような意識を持っていたと主張する。

ディランの自伝によると、彼は幼い頃、いなかの祭りで「そのうちなくなってしまうだろうミンストレルショウを見た」(*Chronicles* 234) と述べ、少なからずミンストレル・ショウに触れる機会があったことを明かしている。過去にミンストレル・ショウを見たディランは後にロットの著作に出

会い、「(黒人文化に) あこがれて盗む」という意識に影響されて、過去のアーティストたちに対する憧れを持ち、その技巧を盗んで自分の音楽スタイルであるフォーク、ブルース、ミンストレル・ショウの元型を曲に収めたのだ。

2. “*Love and Theft*”に見られる元型

ここでは“*Love and Theft*”に収録されている曲がいかにしてフォーク、ブルース、ミンストレル・ショウを意識して作られたかについて述べていく。アルバムに収録された12曲中、半数以上がブルースの形式をとっている。“*Summer Days*”や“*Lonesome Day Blues*”は、はじめの2行が繰り返されているし、その他、“*Moonlight*”、“*Honest with Me*”、“*Cry a While*”、“*Sugar Baby*”では一連の後半2行が繰り返しであったり、一連まるごと繰り返しながされている⁶。また、“*Mississippi*”ではブルース特有の二重の意味(double meaning)が歌詞に込められている。この二重の意味に関して、ロバート・ジョンソンの曲に感銘を受けたディランは自伝で次のように述べている。

Johnson's words made my nerves quiver like piano wires. They were so elemental in meaning and feeling and gave you so much of inside picture. It's not that you could sort out every moment carefully, because you can't. There are too many missing terms and too much dual existence. Johnson bypasses tedious descriptions that other blues writers would have written whole songs about. (*Chronicles* 284)

ジョンソンの歌詞には「失われた言葉」と「二重の意味」があると述べたディランは、そのスタイルを意識して作詞をしたのだ。

例えば、“*Mississippi*”ではそのまま歌詞を表面通りに解釈すると、居心地の良いミシシッピ川周辺に滞在し過ぎてしまったことを嘆いている歌で、確かにブルースの嘆き節そのものである。だが、ミシシッピを麻薬か何か

中毒性のあるものと捉えて歌詞を読むと、ミシシッピ（中毒性のあるもの）から離れられずにいたことを後悔している男の嘆きと解釈できる。この二重の意味は、ディランが自伝で述べていたようにジョンソンの歌詞にもよく見られ⁷、ブルースのスタイルのひとつであり、それを聴く者たちに二重の楽しみを与える。

実際にあったことを語るのがフォークのスタイルの一つであることを前に述べたが、“High Water (For Charley Patton)”はまさにそういった曲である。1927年にミシシッピ川沿いのデルタ地帯が洪水の被害にあったことを歌ったチャーリー・パットン（1891-1934）の“High Water Everywhere Part1”、そして“High Water Everywhere Part2”を元にしてディランは“High Water (For Charley Patton)”を書いた⁸。

そして、“*Love and Theft*”収録曲にはミンストレル・ショウのスタイルがあるということについてもふれたい。ミンストレル・ショウが盛んだった当時、シェイクスピア劇を上演していたということにディランはヒントを得たようで、“Floater (Too Much to Ask)”ではロミオとジュリエットを、“Po’ Boy”ではオセロとデズデモーナを登場させている。シェイクスピア作品の登場人物はないものの、“Bye and Bye”では別々の道を行くことになった男女の別れのやり取りを、裕福な男の一人語りの“Sugar Baby”では、彼の庇護を受けていたが今はもう別れてしまった女を「(困難があらうとも) 乗り切るんだ」と励ます寂しい恋愛劇を披露する。恋愛を扱ったブルース曲であり、ミンストレル・ショウにありそうな恋愛劇である。

このようにディランのルーツともいうべきフォーク、ブルース、ミンストレル・ショウの元型が“*Love and Theft*”の曲にあらわれていることに気づくが、しかし、ただ元型を用いて曲を作る、つまり寄せ集めるだけでは誰かがアーティストになりうる。そこで、他とは異なる唯一無二のアーティストであるためには個性が重要となる。

3. ディランの個性

ディランの個性として彼の歌唱法、物語性があるものの理解するのが難しい歌詞、そして聴者に様々な解釈を与える言葉の技巧が挙げられる。

まずは、歌唱法である。彼の曲を聴いた後、初めてウディ・ガスリーの曲を聴くと多くの人は驚くに違いない。それほどにディランはガスリーの歌い方を真似ている。ガスリーは感情をあらわにせず、鼻がかった声で歌う。他人の歌い方を真似ると言うことは言い換えると、「(ディランという)個人を消して歌う」ともとれるし、ガスリーの歌い方そのものがフォークの中のウディ・ガスリーというスタイルとして確立し、ディランはガスリーの元型を用いたとも考えられる。また、感情をあらわにせず歌うことで聴者たちに曲の印象を委ねている。歌詞というテキストそのものに注目してもらうために有効な歌唱法である。ディランは人々に実際にあったことを伝える語り手、一切の感情を込めずにバラッドのように出来事だけを語るフォーク・シンガーとしての理にかなった歌い方を選んだ。

ディランの書く歌詞は、解釈が困難なものが多い。「風に吹かれて」(“Blowin’ in the Wind”) がその典型であり、「立派な男と呼ばれるためにはどれほどの道を行かねばならないか」、という問いに対して「答えは風の中にある」と諭すが、非常にあいまいである。

誰もが抱えるほんやりとした不安を歌う曲だとすれば良いのだろうが、はっきりした答えを求めたくなる。その答えは聴者自身で見つけないといけない。

“*Love and Theft*” に収められている “Po’ Boy” も解釈が難しい。それぞれの連に出てくる「かわいそうな若者」は同一人物のようでもあるし、別々の男のようでもある。列車の雑用係なのだろうか、仕事を必死にこなす。一等車両から振り落とされないように巡回する。オセロとデズデモナを寝かしつける。また、「私」と「かわいそうな若者」を同一人物と捉えようと、店員に気前よく支払いをしたり、両親の代わりに自分を養ってくれた叔父に感謝をする心優しい若者といったイメージが湧いてくる。そして、

マイケル・グレイ (Michael Gray) が指摘するように、コミカルな場面もある。最後の連では誰かがドアをノックするので「どこの誰ですか?」と尋ねると、相手は「フレディ!」と答える。なので「どこのフレディですか?」と問うと「(おまえが) フレディであろうと他の誰であろうと私が戻ってきたんだぞ!」と相手は答える。つまり、相手は召使いを雇うような人物で、ノックをする部屋を間違えたのである。思いがけずに絡まれてしまった「私」を「かわいそうな若者」となぐさめる歌い手の構図が浮かぶ。なぜオセロたちが登場するのか、また、「かわいそうな若者」が現在に至るまでの経緯は一切触れられていないただし、叔父に育てられた「私」と「かわいそうな若者」と同一人物であると解釈するならば不幸な境遇にあることがわかる。パッチワークのようにそれぞれの連が断片的な物語を見せているだけなのかもしれない。

ブルースの特徴でもある二重の意味が聴衆を楽しませるように、ディランは言葉を選び、歌詞に織り込んでいくことで聴衆に様々なイメージを与える。例えば、“Summer Days”で別れた彼女に再会した「私」は、「あなたは過去を繰り返すことができないのよ」と彼女から言われると、次のように答える。「できないだって? それはどういうこと? もちろん君だって過去を繰り返すことはできるよ」と「私」自身はもちろん彼女も同じ過ちを繰り返すものだという。アメリカの哲学者・詩人ジョージ・サンタヤーナ (George Santayana 1863–1952) の言葉、“Those who cannot remember the past are condemned to repeat it”を想起させる。復縁をせまる「私」に対してサンタヤーナと同じ考えの彼女は「私」を冷たくあしらう。

“High Water (For Charley Patton)”では、タイトルにもパットンへの敬意が表れているが、歌詞においても彼の曲のタイトル、“High Water Everywhere”をそのまま引用していることがもうひとつの敬意の表れである。また、この曲にはシャーロット・ブロンテ (Charlotte Brontë 1816–1855) の作品『ジェーン・エア』(1847)の登場人物、崩壊の象徴とも言えるバーサ・メイソンを出すことで、洪水で流されていく家や財産を失う人々のイ

メージを膨らませている。バーサ・メイソンは住んでいた屋敷が火事となり帰らぬ人となるのだが、ここで火事と洪水とを対比させているのもディランが意図したところかもしれない。その他に、チャールズ・ダーウィン (Charles Darwin 1809–82) を登場させたり、ロバート・ジョンソンが悪魔に魂を売ってギター・テクニクを手に入れた場所と言われているクロスロードのある町、クラークスデールも歌詞にあり、パットンだけでなく、ジョンソンに対しても、つまりブルースそのものへの敬意が込められていることに気づく。そして、カッコウが象徴するものについても述べたい。歌詞にある「カッコウは可愛らしい鳥で飛びながらさえずる」という部分はフォーク・シンガーのクラレンス・アシュリー (Clarence Ashley 1895–1967) が歌う “The Coo Coo Bird” の歌詞を参考にしている⁹。また、ディランは 1960 年代初頭、この歌をコーヒーハウスで歌っていた (Marcus 111)。ここでなぜカッコウが登場させたのか、同じくマーカスがまとめたところによると、アメリカ人はカッコウであり、カッコウが他の鳥の巣に自分たちの卵を置いて育ててもらうのと似ていてアメリカ人はインディアンを迫害し、その土地で子を育てる (115)。つまり、カッコウの生態はアメリカ人の歴史に例えられると指摘している。カッコウはアメリカ人の歴史そのもの、また、目当ての他の鳥の巣にいる彼らの子供が邪魔であれば排除するということからは財産を奪う洪水をも象徴し、二重ならぬ三重の意味をなしている。

このようにディランは先の元型に加え、歌唱法と難解な歌詞、様々な意味が含まれた言葉を選ぶことで個性を発揮している。

4. おわりに

そのディランの創作スタイルについてショーン・ウィレンツ (Sean Wilentz) は次のように述べている。

He has been a minstrel, or has worked in the same tradition as the min-

strels (a tradition that includes vaudeville as well as the southern songster performers, among them Blind Willie McTell)—copying other people's mannerism and melodies and lyrics and utterly transforming them and making them his own, a form of larceny that is as American as apple pie, and cherry, pumpkin, and plum pie, too. (266)

ディランの創作スタイルを吟遊詩人のものと捉えるか、もしくは minstrel・ショウの芸人のものと理解するか、二重の意味による解釈をほのめかしている。ディランは剽窃しているのではなく、伝統的な minstrel・スタイルを貫いていることを主張する¹⁰。

また、ディラン自身も『ローリング・ストーン』誌のインタビューで、“*Love and Theft*”収録曲に佐賀純一『浅草博徒一代』（1989）の英語版 *Confessions of a Yakuza*（1991）や、南北戦争時代の詩人ヘンリー・ティムロッド（Henry Timrod 1829–1867）からの引用が多いことが物議を醸したが、その引用行為はフォークやジャズの伝統に従ったためなのかと意見を求められ、ディランはこのように答えている。

Oh, yeah, in folk and jazz, quotation is a rich and enriching tradition. That certainly true. It's true for everybody, but me. I mean, everyone else can do it but not me And if you think it's so easy to quote him and it can help your work, do it yourself and see how far you can get. (“Bob Dylan Unleashed”)

多少の憤りを見せながら、ディランは引用することは自身の創作スタイルであると語った。

ウィレンツやディランが主張する伝統スタイルについて、本論ではフォークやブルース、minstrel・ショウの特徴を挙げ、それら伝統スタイルを元型として論じた。また、ディランの個性についてもその元型にのっとった部分もあれば彼独自のものがあることを述べた。元型というのは、言い換えれば共通意識であり、聴者はその元型を用いた部分を知っているが故

にディランが剽窃したと感ずることがあるかもしれない。例えば、アップルパイにディランが過去の人が用いたスパイスを使いながら彼独自の味付けをしたところへ、それを食べた誰かがそのアップルパイには幾分、他人が用いたのと同じスパイスが入っていると指摘しているものだとしたら、似ている味（剽窃）をとがめるよりも誰もが知っている共通の味（意識）を味わい、アップルパイの持つ伝統的な味が守られていると考えるべきである。“*Love and Theft*”はディランが元型を再訪し、彼の個性を加えて聴者に共通意識をもたらすことでフォーク、ブルース、 minstrel・ショウの伝統を維持することに成功したアルバムなのである。

注

ボブ・ディランの歌詞の引用の翻訳は全て筆者によるものである。

1 ディランのアルバムタイトル。本文でも幾分か触れているが、エリック・ロットの著書からの引用であることを示すために引用符が用いられている。

2 C. G. ユングが唱えた集合的無意識のことを示すが、文学的視点においては、神話の中に共通して見られる型、モチーフのことを元型と呼ぶ。本論では、ユングの提唱する集合的無意識のモチーフというよりも文学的視点における神話の中にあるようなモチーフという意味合いであり、ディランの歌詞から読みとれる共通の意識を元型とする。

3 大槻「アメリカフォークソングにおける多様性——フォークソングの形式変化」参照。

4 大和田『アメリカ音楽史 ミンストレル・ショウ、ブルースからビップホップまで』39～41 頁参照。

5 ミンストレル・ショウの劇団に関しては Crawford の *America's Musical Life* の “Blacks, Minstrel Stage” 196～220 頁参照。

6 はじめの2行を繰り返すのがブルースのオーソドックスなスタイルである。だが、ロバート・ジョンソンの “Sweet Home Chicago” や “Hell Hound on My Trail” などのように前半ではなく、後半に繰り返しをするブルースもある。

7 ロバート・ジョンソンの “They're Red Hot” に表れる “hot tamales” とは「タマリー」というタコスに似たメキシコ料理のことなのだが、この曲ではセクシーな女性を暗に意味している。そう捉えれば、タマリーを売る女性は実は売春の元締めなのかもしれないというような二重の意味が色濃くあらわれる。また、“Dead Shrimp Blues” の “shrimp” とは単にエビではなくて女性を引っ掛けるための餌と解釈し、語り手である男性の女性を手に入れるための手段のことを暗に示している。

8 ディランは “High Water (For Charley Patton)” 以前にも 1927 年の洪水を参考

にした曲、“Sad Eyed Lady of the Lowlands”をアルバム *Blonde on Blonde* (1966) に収録したこともここに付け加えておく。

9 Harry Smith が蒐集した *Anthology of American Folk Music* に収められている。

10 Egan もまたディランの創作における二重性について述べている。例えば、“Tweedle Dee & Tweedle Dum”にある“desire”という名の列車はテネシー・ウィリアムズ (Tennessee Williams) の戯曲のタイトルではなく、ディランのアルバムタイトルのことであろうと連想している (*The Mammoth Book of Bob Dylan* 420–21)。

引用文献

Crawford, Richard. *America's Musical Life: A History*. 2001. New York: Norton, 2005. Print.

Dylan, Bob. *Chronicles Volume One*. New York: Simon & Schuster, 2004. Print.

—. “*Love and Theft*.” Sony Music Entertainment, 2001. CD.

—. *Lyrics 1962–2001*. London: Simon & Schuster, 2004. Print.

Egan, Sean., ed. *The Mammoth Book of Bob Dylan*. London: Robinson, 2011. Print.

Gilmore, Mikal. “Bob Dylan Unleashed” *Rolling Stone*. Rolling Stone, 27 Sep. 2012. Web. 1 Oct. 2015.

Gray, Michael. *The Bob Dylan Encyclopedia Updated and Revised Edition*. New York: Continuum, 2008. Print.

Jones, LeRoi. *Blues People: Negro Music in White America*. Harper, 1963.

Introd. Amiri Baraka. 1999. Print. [飯野友幸訳『ブルース・ピープル——白いアメリカ、黒い音楽』平凡社, 2011.]

Lott, Eric. *Love & Theft: Blackface Minstrelsy and the American Working Class*. New York: Oxford UP, 2011. Print.

Marcus, Greil. *The Old, Weird America Updated Edition*. New York: Picador, 2011. Print. Rpt. of *Invisible Republic: Bob Dylan's Basement Tapes*. 1997.

Smith, Harry., ed. *Anthology of American Folk Music*. Smithsonian Folkways Recordings, 1997. CD.

Wilentz, Sean. *Bob Dylan in America*. London: Vintage Books, 2010. Print.

大槻直子「アメリカフォークソングにおける多様性——フォークソングの形式変化」『英米文学研究』(日本女子大学) 第46号、2011年、115～126頁。

大和田俊之『アメリカ音楽史 ミンストレル・ショウ、ブルースからヒップホップまで』東京：講談社、2011年。